

EN TORNO A LAS TRANSPOSICIONES INTERTEXTUALES DE LA TRADICIÓN ARTÚRICA EN *LA FAULA* DE GUILLEM DE TORROELLA

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

Universidad de Murcia

Es sabido que la materia de Bretaña se había introducido temprana y ampliamente en Cataluña, siguiendo las primeras narraciones en verso de la tradición artúrica¹. *La Faula*, esta breve narración alegórica en verso de Guillem de Torroella, lo hace tan intensamente que las conexiones intertextuales, como imitación, glosa y fusión de fragmentos textuales, estructuran su propia narración, y en este sentido me parece pertinente un análisis más detallado de la misma. En principio se puede sugerir que en este proceso *La Faula* tan sólo asumiría la organización propia del *roman* medieval, cuyo texto suele tomar o *reescribir*² otros textos, constituyendo el espacio intertextual por antonomasia, y formando parte esta actividad de la esencia de su propia estructura, pero es evidente que en cada caso con su «reescritura» particular. En ella, desde el tema hasta la elección de los octosílabos pareados (*noves rimades*), casi todo pertenece a la materia bretona. Sin embargo esta serie de transposiciones intertextuales se organiza en

¹ Vid. entre otros, W. J. Entwistle, *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish Peninsula*, New York, Phaeton Press, 1975, pp. 76 y ss.; M. de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ariel, 1964 (ed. de 1980), t. II, pp. 191 y ss.; P. Bohigas, «La matèria de Bretanya a Catalunya», *Aportació a l'Estudi de la Literatura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 272-294; I. de Riquer, «Les poèmes narratius catalans en *noves rimades* des xive et xve siècles», *Revue des Langues Romanes*, XCVI, n.º 2 (1992), pp. 327 y ss.; J. Paredes, «La Materia de Bretaña en la Literatura peninsular (La Literatura Genealógica)», *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, pp. 233-237.

² D. Poirion, «Écriture et ré-écriture au Moyen Âge», *Littérature*, 41 (1981), p. 117.

distintos niveles de actuación e interpretación. Conexión intertextual en su sentido más amplio, como participación de ese fondo común (intertexto) de la tradición artúrica, como fusión de fragmentos textuales (especialmente de la *Mort Artu*), e intertexto como cita o alusión explícita, utilizado como referencia al «pre-texto», con todo un juego de correlaciones significativas (Tristán, Palamedes, Morgana, Keu, Excalibur, Erec, Galván, y un largo etcetera).

El mismo Torroella protagoniza esta aventura de la búsqueda del rey Arturo (quedando además reforzado el carácter personal y subjetivo de la misma con la identificación protagonista— primera persona narrativa: «Un · aventura'us vull retrayre / Qui · m avench enquer no ha gayre», vv. 1-2)³, tras su misterioso viaje final, que, en principio, sería a la Isla de Avalón, pero sobre el cual circularon numerosos desenlaces e interpretaciones, constituyéndose una auténtica leyenda, un intertexto ampliamente utilizado. El rey Arturo según la «esperanza bretona» debía volver de su reposo paradisiaco en la isla de Avalón,

³ Todos los textos citados están tomados de la edición de P. Bohigas y J. Alcover (eds.), Guillem de Torroella, *La Faula*, Tarragona, Ed. Tàrraco, 1984.

En *La Faula* se nos cuenta —de forma resumida— cómo una mañana de San Juan, el propio autor se dirigía hacia el puerto de Santa Catalina, cuando divisó algo que brillaba, como una gran roca sobre la que había un papagayo. Este animal le sorprendió pues no era propio de estas tierras. La roca resultó ser un gran pez que lo transportó hacia Oriente, llegando a una isla paradisiaca, con su característica naturaleza exuberante y todo tipo de riquezas. La serpiente con su rubí en la frente iluminando la oscuridad de la noche le informaría, en un francés correcto, de que se trata de la Isla del hada Morgana y Arturo. Queda solo en este prado paradisiaco y poco después ve a un palafrén ricamente ataviado, cuyos arreos estaban decorados con muchas historias de amor (de *Flor y Blancaflor*, de *Isolda y Tristán*, etc.). Sube a él, deseoso de tener noticias del rey Arturo, y llega ante un gran palacio, donde es recibido por una joven muchacha muy bella, la propia Morgana. Ella le indicará que el rey Arturo se encuentra allí, recuperándose de una extraña dolencia. Al entrar al palacio, Torroella advierte la belleza de sus muros adornados con ricos emblemas de la caballería. Entre otros, en las vidrieras estaban representadas las historias de Tristán, Lanzarote, Palamedes y un largo etc., pero, impaciente, se queja ante Morgana de no haber visto todavía al rey Arturo. Ella le cede un anillo, sólo a través del cual podrá ver al rey. En efecto, ahora puede ver echado sobre una cama a un hombre joven, y a sus pies a dos nobles damas vestidas de negro y muy tristes. Morgana señala que se trata de Arturo y de dos hermanas, Amor y Valor. El rey pronunciaba un discurso triste produciendo la compasión de todos los presentes. Al percatarse del nuevo personaje le pregunta quién es y de dónde viene. Torroella le relata todo lo sucedido, y Morgana confiesa haber sido ella la artífice de todos estos hechos, con la intención de que Torroella sirviese de comunicación entre Arturo y el mundo. Aunque, al principio el autor dudase de la identidad del rey, poco a poco se va convenciendo. Este le da detalles sobre su derrota y su trágico final en la batalla de Salisbury, sobre su existencia, de cómo se alimenta del Santo Graal, etc.; pero sobre todo le muestra una visión desmoralizadora a través de su espada Excalibur, que es el móvil de su viaje. Torroella tendrá que contar todo lo que ha visto y oído, para que sirva de ejemplo moralizador. Finalmente, mandado por Morgana, el poeta vuelve a su tierra.

tras la curación de sus heridas. Geoffrey no dudará en transportarlo (*Historia*) en un barco misterioso a esta misma isla; sin embargo, Wace, en su versión romanceada de la misma, no determina el final y recurre a Merlín, quien ampliaría aún más la duda sobre su existencia. Por otra parte, el Ciclo *Lancelot-Graal* cerrado con la *Mort Artu* nos presentaba en este último libro a un Arturo herido mortalmente que es recogido por unas damas en una misteriosa nave, pero del que finalmente aparece su tumba.

Guillem de Torroella, que toma el motivo para la estructuración de su obra, conoce muy bien la formación de esta tradición, especialmente la ofrecida en la *Mort Artu*⁴, cuyo tramo final resume literalmente. Parte, pues, del juego intertextual que le permite transponer segmentos, de forma glosada, de esta obra en la *Faula*. La traición de Morderete, hijo bastardo de Arturo había desencadenado la más trágica de las batallas (Salisbury) en la que perecen la mayor parte de los caballeros artúricos. El mismo Morderete será muerto por el rey quien, a su vez, queda gravemente herido («Einsi ocist li peres le fill, et li filz navra le pere a mort»⁵). Llega Arturo hasta la *Negra Capilla* con los dos únicos supervivientes, Giflete y Lucano, al que abraza tan fuertemente que también muere. *La Faula* resume:

Dison d'Artús, no say s'ets vós,
Que · s perdech en cella saysó
Can Mordret fet la tració.
Can levet ses jens contra luy
E foron en camp amanduy
De Salabeyra en la playa,
Ab tot lo poder de Bretaya,
On fo · l Rey ferits mortalmén.
Cell jorn perdech tota sa gen,
Car d'ambas parts eron tuyt sey;
Non estorceron mas, so crey,
El reys e Guiflet li fil d'O,
E Lucans qui mal guasardó
Cobrech per ésser bos e fis,
Car le reys de ses mans l'aucis,
Segons que recompta la gesta; (vv. 940-955).

A continuación Arturo se despide emocionadamente de su espada Excalibur y manda a Giflete que la arroje al lago. Al principio se re-

⁴ De la que debió existir una versión catalana a finales del s. xiv como han mostrado otros casos concretos de interferencias intertextuales. Vid. M. de Riquer, *ob. cit.* T. II, p. 39 y J. Butinyá, «Una nova font del *Tirant lo Blanc*», *Filología Románica*, 7 (1990), pp. 191-196.

⁵ J. Frappier (ed.), *La Mort le Roi Artu*, Genève, Droz, 1964, p. 245.

siste, pero, al lanzarla finalmente, una misteriosa mano la cogió por el pomo. Sigue la aparición de la nave, con Morgana y unas damas, a la que el rey es transportado. Así lo ha podido leer personalmente Torroella:

Es eu, qui mantes vets l'ay lesta,
 Ay trobat que cant Guiflet hac
 Escalibor gitade · l lach,
 Vench la fada Morgana per mar
 En una nau, on fe entrar
 Lo rey Artús tant solamén; (vv. 956-961)

Sin embargo Giflete volverá a la *Negra Capilla*, donde encontrará la tumba de Lucano y del mismo rey Arturo, tal y como nos lo vuelve a contar Torroella:

La gesta no · n fa pus esmén
 Del noble rey, mas sol d'aytant
 Que Guiflet, d'on perlay denant
 Romàs en la Forest Salvatge,
 Playén adés lo gran dampnatge
 Del Rey, de Luchan e de sey.
 Car savis home no recrey
 Per dans ni per desaventura,
 Lexech son dol e sa rancura;
 Car mils volch triar e eslir,
 Sí que · s donet a Déu servir
 Axí com us penetenders.
 Adonchs tornet lo cavallers
 Lay on Lucan era fenits
 Tres jorns enans, mes sebolits
 Lo trobech dedins la capella;
 Puys vich autra tomba pus bella,
 La qual fo de jaspi trop ricxa,
 On ach una rasó escritxa
 Qui la mort del Rey recomptava. (vv. 962-981).

La aparición de esta tumba del rey, en principio, podría parecer una contradicción, pero ante todo era un impedimento para la continuación de la historia. Bien lo había preparado el maestro Walter Map que «...bien a tout mené a fin selonc les choses qui en avindrent, et fenist ci son livre si outreement que après ce n'en porroit nus riens conter qui n'en mentist de toutes choses»⁶. Sin embargo, con una técnica del «entrelacement» casi perfecta, Torroella lo resuelve magis-

⁶ *La Mort le Roi Artu*, ed. cit. p. 263.

tralmente, y a la vez justifica su «versión». El artificio es sencillo, duda ante el mismo rey Arturo de la veracidad de su existencia:

Ets vós, Sényer, lo rey Artús,
Aycell qui atendon li bretó? (vv. 922-923).

Y ante el asombro del rey por sus dudas, Torroella se justifica por «...li actor / C'an escrits los fayts dels bretós» (vv. 937-938), que es el ya indicado resumen de la *Mort Artu*, admitido como verídico por el propio rey, que «... pour livres trové / Voir...», pero poniendo de manifiesto que tan sólo él puede hablar de su último destino y por lo tanto las pequeñas modificaciones de esta historia son posibles y auténticas, aunque sin desautorizar a aquélla. De este modo hasta los más pequeños detalles son tenidos en cuenta en pro de la «veracidad». La tumba fue colocada por mandato de Morgana con el fin de que todos creyesen que estaba muerto y no se emprendiese su búsqueda por todo el mundo:

Amis, por las gens enginyer
Fu la tomba al leuch posca
Qu'ensi la fist Morgan... (vv. 1052-1054).

La misma Morgana sería la encargada de recogerlo en la misteriosa nave y trasladarlo hasta la Isla Encantada, al igual que ella sería la artífice del encantamiento por el que fue trasladado a esta Isla ante la presencia del rey. Por lo tanto Torroella no tiene que acometer por sí mismo ninguna actuación especial o extranatural, sino tan sólo dejar ser transportado en este viaje fantástico como héroe-narrador real, dándole verosimilitud a la historia; y, en esto, se siguen tendencias «realistas» que configurarán la nueva novela moderna al intentar hacer verosímiles los elementos de la narración y mantener su lógica interna.

Todo ello en cuanto a la estructuración formal, pero también en su estructura significativa se parte de un episodio concreto de la *Mort Artu*, el lanzamiento de la espada Excalibur al lago, para dotar de significado a todos los sucesos posteriores. Según el propio rey Arturo, el hecho de que Excalibur fuese cogida y sumergida rápidamente en el lago por una mano misteriosa tiene una gran «senesfiança»:

Ce est que le granda maysança
C· or est au monde sorvenue
Devoyt por li estre rendue. (vv. 1010-1012).

Excalibur debe acabar con la ignominiosa generación actual. Es evidente, pues, que Torroella no duda en absoluto en interpretar, de

acuerdo con su intencionalidad didáctico moralizadora, este episodio de la *Mort Artu* con esta «senesfiança» concreta, la del deber del rey Arturo de proteger y salvar al mundo de los males que, con la destrucción de su reino tras la batalla de Salisbury, en él entraron. La misma concretización de su identidad sobre si «¿es aquel que esperan los Bretones?», a la vez que subraya esta especial misión del rey a lo largo de muchos siglos (sebastianismo), hace lícito, si como tal es admitido, el mantenimiento de toda esperanza, en aquellos que creen en la orden de caballería, sobre la salvación de esta sociedad actual. Se trata por tanto de una *inclusión*, a todos los niveles, en el propio tejido de la narración y su significado. El entramado narrativo está pendiente de lo sucedido en la *Mort Artu*, entretejiéndose entre pasado y presente, lo que sucedió y lo que está sucediendo en este momento. El engarce intertextual es perfecto con la fusión de ambos mundos. De hecho es muy posible que la elección de esta obra no esté condicionada tan sólo por su mayor o menor difusión en Cataluña, sino porque la intención moralizadora de la *Faula*, frente a un mundo caballeresco que se desmorona, coincide con la caída y destrucción del mundo artúrico tras la pérdida de determinados valores caballerescos. Hecho por otra parte en absoluto aislado, en esta misma época otro escritor catalán, Bernart de So, presenta en su *Vesió* idénticos propósitos e inquietudes que en la obra de Torroella y que, en general, viene a coincidir con la preocupación moral por el cambio social que se estaba produciendo en los últimos años de la Edad Media. El reino ideal del rey Arturo estaba amenazado por una serie de circunstancias totalmente exteriores a él; y, aunque en la *Mort Artu* se nos intente presentar la imagen del rey poderoso, tal vez sea para destacar más la tragedia que le rodea y que conduce al ocaso de su mundo caballeresco. Los amores adúlteros de Lanzarote y Ginebra son castigados, los caballeros de la corte se matan, los personajes han envejecido y Arturo, traicionado por Morderete, lucha contra él en un combate mortal. Tampoco la rueda de la Fortuna le es ahora propicia, la trágica fatalidad destruye su mundo caballeresco y cortés. En la *Mort Artu* se nos presenta, pues, un moralismo sombrío y trágico⁷; el rey ya había tenido un sueño premonitorio en el que veía sus propias desgracias y las profecías de Merlín estaban escritas en la piedra dando un tono agorero a este final trágico. En la *Faula* la tristeza del rey está provocada por la visión descorazonadora que su espada Excalibur le ofrece sobre la gran ofensa que sufrió en Salisbury, que supuso la destrucción de su reino, y sobre el comportamiento actual de los hombres,

⁷ De «tragedia griega» lo califica Frappier en su importante *Etude sur La Mort le Roi Artu*, Genève, Droz, 1972.

que será precisamente el mensaje moralizador que Torroella tenga que transmitir cuando vuelva. Excalibur, símbolo de su poder⁸, será el gran resorte «mágico» capaz de presentarnos una visión simultánea de los dos mundos y unir en Arturo las desgracias y la posible recuperación de ambos, a través de Torroella como transmisor. Todo está perfectamente estructurado y engarzado, pasado y presente, *Faula* y *Mort Artu*, en una imbricación total de las distintas unidades narrativas y simbólicas:

	<i>Mort Artu</i> pasado	<i>Faula</i> presente
	<p>EXCALIBUR Símbolo del poder y de la misión del rey. Actualización (visión de ambos mundos).</p>	
ARTURO (soporte moral)	Dolor por la destrucción de su mundo caballeresco.	Dolor por la maldad que entró en el mundo y que ahora persiste.
TORROELLA (trans- misor)	Resarcir al rey Arturo de la gran ofensa que se hizo (<i>jadis</i>) contra él. Así tendrá que contar a «Totas jens vostre besonya».	Volver a su mundo y mostrar la visión desmoralizadora que ofrece de él Excalibur e intentar corregirla.

En un primer momento veremos, pues, gracias a Excalibur, el penoso estado en el que se encuentra el rey, que le lleva incluso a desear la muerte, como consecuencia de esta batalla —su linaje ha quedado ultrajado, alejado de Valor, y Cortesía de amor. La Orden de Caballería está desvirtuada, apartada por completo de su camino (vv. 775-785). La misión de Torroella, por una parte, será la de contar lo que allí ocurrió «...la gran fallisó / C'an jadis feyta contra vós» (vv. 888-889), y, por otra, transmitir la segunda parte de esta visión negativa y que viene a ser como una continuación de la degradación caballeresca y moral en la sociedad actual, avivando aún más la tristeza del Rey. Valores como *Gallardía* están condenados a muerte. El rey también

⁸ Sobre el origen de la espada como gran resorte significativo e ideológico de la realeza vid. J. Flori, *L'idéologie du glaive*, Genève, Droz, 1983, pp. 91 y ss.

está triste por la *Traidora Maldad* que invade el mundo. Hay reyes alegres, ricos, porque la *Avaricia* enriquece, y, sin embargo, son pobres de *Valor* y *Proeza*; mientras que a los alegres que les agrada *Valor* están llenos de *Esperanza* (vv. 1110 y ss). Pero estos personajes simbólicos que se ven a través de su espada y las consideraciones finales, como veremos, constituyen prácticamente las dos únicas intervenciones directas que reflejan parte de su mensaje moralizador, muy del gusto de los s. xiv y xv, y de crítica social. Acertadamente no insiste más en este aspecto, sino que hábilmente estructura la obra con una intención superior. Arturo, símbolo del mérito más elevado, tiene que soportar la degradación y la transgresión de los principios morales que sustentaban su mundo y que propician su propia destrucción, sin la recuperación de éstos no podrá volver a aparecer en el mundo del *Honor* y de la *Caballería*. Nadie como él para advertirnos de los principios a seguir y de las consecuencias que su incumplimiento nos puede deparar, siendo pues el personaje folclórico-literario más adecuado para sustentar determinados valores morales y espirituales e incluso, como se ha señalado, una cierta intencionalidad política como discurso monárquico⁹.

Pero sobre todo Torroella se atuvo fielmente a los gustos de su época y sociedad y «reinterpretó» este capítulo del mundo artúrico e intentó moralizar con los ideales a los que aspiraba dicha sociedad y que tan profundamente habían penetrado en ella. No es de extrañar pues, que la obra se convirtiera como nos indica I. de Riquer en un auténtico «bestseller»¹⁰, ni tampoco es casual que un siglo más tarde, la que sería una de las iniciadoras de nuestra novela moderna, *Tirant lo Blanc*, alabada por Cervantes en su ausencia de lo inverosímil y lo maravilloso, sólo interrumpa esta línea de lo «real» en dos capítulos, uno de ellos será el de la visita del rey Arturo y el hada Morgana a la Corte de Constantinopla. La finalidad y características esenciales de este episodio vienen a coincidir con el de la *Faula*¹¹. En una nave adornada de negro viene el hada Morgana ante el emperador con la esperanza de hallar al rey Arturo, aquél le manifiesta que bajo su poder hay un gran caballero desconocido pero de gran autoridad con una singular espada llamada «Escalibor», es el rey Arturo que se encuen-

⁹ Vid. L. Badía, «De *La Faula* al *Tirant lo Blanc*, passant, sobretot, pel *Libre de Fortuna e Prudència*», *Deus Any*s, Barcelona, Quaderns Crema, Miscel·lània, 1989, pp. 17-52; A. Espalader, «El marvellós com a luxe i pedagogia», *El món imaginari i el món marvellós a l'edat mitjana*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 137-149.

¹⁰ *Ob. cit.*, n. 5.

¹¹ J. Butinyà subraya determinados puntos concretos de intertextualidad entre la *Mort Artu*, *La Faula* y el *Tirant lo Blanc*, *ob. cit.*, pp. 194, 195 n. 20.

tra encarcelado bajo rejas de plata. El emperador conduce a Morgana ante su presencia. La posición y el estado anímico del rey coincide con el de la *Faula*:

lo rei Artús tenia l'espasa recolzada sobre los genolls, e estava molt mirant en ella, ab lo cap molt baix. E tots miraven a ell i ell no mirava a negú»¹²;

Y los motivos que ocasionan la tristeza del rey también, la visión desmoralizadora que su espada Excalibur le ofrece de la sociedad actual:

Per què dic io aquestes coses, per ço com veig anar aquest miserable de món rodant de mal en pijor, car veig que los mals hòmens, qui amen ab decepció e frau, són prosperats, e veig abaixar virtut e llealtat; veig dones e donzelles, qui en lo passat temps e en lo present solien bé amar, ara per or o per argent són difraudades»¹³.

Al igual que el anillo de Morgana permitió que Torroella pudiese ver al rey Arturo, aquí hará que éste pueda ver y reconocer al emperador y a quienes lo acompañan. Asimismo Morgana irá precedida de cuatro damas que son Honor, Castidad, Esperanza y Beldad, pero en este caso la estructura alegórica responde al gusto refinado y palaciego de la obra. En *Tirant lo Blanc* la lección moralizadora se trivializa y, evidentemente, se adapta a las premisas de esta sociedad; se le pide al rey Arturo consejos concretos sobre las virtudes de un buen rey, de los hombres de armas, de la nobleza, etc., en una especie de juego caballeresco y este capítulo no pasa de lo anecdótico. Tal vez en un estadio superior confluyen otra vez las analogías en la influencia, como señala J. Butinyà, del universo de destrucción y decadencia de la *Mort Artu* (presente en *La Faula*) en el «assassina» de la narrativa artúrica en l'aspecte sentimental que se efectúa en el *Tirant lo Blanc*¹⁴. Sin embargo, en la *Faula*, por el contrario, el moralizador sueño artúrico está inextricablemente unido a ella, condicionando su estructura y significación como he mostrado.

Pero al mismo tiempo, Torroella, todavía deslumbrado por la tradición bretona, sigue sus caminos y no escatima en los elementos sobrenaturales que hay en toda *aventura*. Aunque aquí *Aventura* y *Búsqueda* están evidentemente más alejadas ya del héroe de las primeras novelas artúricas, al que se le imponía una superación de pruebas o un

¹² J. M. Capdevilla (ed.), Joan Martorell i Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Barcino (Col. «Els nostres Classics»), 1927, v. III, p. 254.

¹³ *Ibid.* p. 255.

¹⁴ *Ob. cit.*, p. 194.

perfeccionamiento moral (identificado posteriormente con la ética cristiana), para predominar este fin claramente alegórico didáctico. El no emprende voluntariamente esta aventura («... e com m'emporet / En aycell loch oltra mon grat», vv. 836-837), sino que es elegido por el hada Morgana para ayudar al rey Arturo como ya he señalado. *Aventura*, pues, que le lleva a este viaje fantástico por un mundo fantasmal, en el que entra precisamente por medios extranaturales. «*Maravellats*» por la presencia del papagayo, pájaro que pertenece a la «terra d'Oltramar», es conducido, asustado y contra su voluntad, por un «*gran pez*», que con dirección hacia Oriente, lo llevará a una isla maravillosa. Es el amplio intertexto de la tradición bretona basado en el mito celta de la tierra fantasmagórica, ese país de las hadas que se sitúa en un lugar indefinido, sobre el mar, bajo una isla o en un lago; o en la tierra al Oeste del mundo, y que viene a ser, en realidad, el otro mundo. Es la isla de Avalón, y allí sería transportado el rey Arturo; ahora es la Isla Encantada, donde el rey sigue presente. Mundo maravilloso puesto también al servicio de la alegoría, puesto que el hombre medieval creía en estos viajes milagrosos y por lo tanto se aceptaba como un viaje auténtico al otro mundo¹⁵. Por ello Torroella es finalmente raptado de este mundo, y, a través del *Viaje Fantástico*, pasa al mundo atemporal de la alegoría que los estructura y unifica:

Mort Artu

Faula

Mundo atemporal
de la Alegoría

VIAJE FANTÁSTICO
(estructura de conexión)

Avalon
(intertexto
bretón)

Sicilia
(Isla Encantada)

Ante el peligro, Torroella se encomienda tan sólo a Dios y a la Virgen Santa María y la isla se identifica, sin duda alguna, con Sicilia¹⁶, tanto por la descripción que de la trayectoria del viaje nos ofre-

¹⁵ Es de destacar la similitud de *La Faula*, en cuanto a viaje marítimo, estilo alegórico e incluso por su diálogo de carácter doctrinal, con el *Llibre e Fortuna e Prudencia*, 1381, de Bernart de Metge, que tanta aceptación tuvo. Vid. L. Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 1988, p. 83.

¹⁶ En la obra en concreto se nos dice por boca de la serpiente que se trata de la «Isl· Enxantea / Hon repayre Mongan la fea / E mesire le roy Artus».

ce, como por las leyendas que circularon en este sentido¹⁷. Entre otras, la que sitúa la residencia del rey Arturo en Sicilia, concretamente dentro del Etna. Parte, pues, de la versión más evolucionada y próxima, tanto conceptual como temporal y geográficamente. Al igual que, del rey Arturo, había tomado la secuencia narrativa más cercana al sistema social e ideológico en el que lo quiere insertar. Por ello no creo que sea totalmente exacto hablar de la «anacrónica ortodoxia» (artúrica) que suscribe Torroella¹⁸. No mostrará los importantes elementos de la evolución novelística hacia el nuevo «realismo» narrativo como *Blandín de Cornualla*, *Curial y Güelfa*, y especialmente *Tirant lo Blanc*. Sin embargo, Torroella estructura y adapta todos los elementos de la tradición artúrica a la intencionada narración alegórico-didáctica que persigue, contemporaneizando cuantos elementos considera precisos, poniendo lo fantástico-maravilloso al servicio de unos ideales éticos y sociales. Supera el anacronismo evocando el mundo artúrico, no haciéndolo actuar. Para ello, desde el plano estructural de su sueño artúrico, recurre a las *citas* o *alusiones* de dicha tradición, cuando no es pertinente su actuación. En este caso (frente a los fragmentos de la *Mort Artu*) el *intertexto* se limita tan sólo a evocar personajes o establecer vínculos con elementos anteriores, pero sin que ello repercuta en la estructuración narrativa aunque sí en su significado. Su función, en este caso, sería más bien contextual, de «relleno»¹⁹. Cuando describe el decorado del castillo, además de las figuras talladas, ve el autor historias de «justas, batallas y torneos, amores, placeres y galanterías» y otros hechos «Quí donen prets, segons valor» (v. 557), como los que llevan a cabo los héroes artúricos, caracterizados con los moldes arquetípicos que le son propios. «De Tristany lo fin amador», «De Palomides lo forciu», «D'yvany lo cortès», se verían «Les beutats e les cortesies», de «Galvany les aventures», las «batallas forts e dures de Boors e de Perceval», que llevarían a cabo en la búsqueda del Santo Grial. Así se van enumerando prácticamente todos los personajes artúricos, con estas breves referencias a sus batallas y amores que los caracterizaban, Galeàs, Galeot, Bliobe, Lionell, Quechs, Dinadans, Amorat, Brunor, Gariet, Sagramor, Estor

¹⁷ Sobre la evolución y difusión de esta tradición vid. W. J. Entwistle, *The Arthurian...*, ob. cit., p. 189 y ss.; M. de Riquer et alii, *Història...*, ob. cit., t. II.; y G. Bertoni, *Il Duecento*, Milano, Vallardi, ed. de 1964, pp. 45-46.

¹⁸ J. M. Ribera, «Blandín de Cornualla (f.s. XIII-XIV) y la modificación irónica del código caballeresco» *Actes du XVIIIème Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. VI, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, p. 356.

¹⁹ En este mismo sentido utiliza citas de la tradición clásica cortés al llevar el palafreñ que conduce Torroella al castillo, inscritas en sus arreos, historias de «Florís e de Blanquafior», de «Tiubes e de Piramús», de «Serna e d'Ellidus», de «Paris e Elenax»; y de muchas otras historias más «que n'us say dir» (v. 245).

de mares, Donidell lo Salvatge, Ivany, y de «muchos otros». Los personajes artúricos, volcados y modelados en los motivos cortesés, constituyen la amalgama intertextual lo suficientemente rica y variada para una secuencia continua de citas o alusiones, que cobra toda su importancia en su referencia a unos «pre-textos» (toda la tradición literaria artúrica) llevando consigo todo un juego de correlaciones y evocaciones significativas. Con la alusión a Lanzarote se está evocando al caballero más destacado y brillante de la corte artúrica, al más cortés amante (lo es de la reina Ginebra); al igual que con Galván, Ivain, los caballeros más notables de la caballería cortés y sus hechos, etc. Aquí la transposición intertextual, pese a no entrar a formar parte del entramado narrativo como en el fragmento que he analizado anteriormente, tiene dos actuaciones muy significativas. Por un lado, se parte de las representaciones plásticas de los episodios más famosos de los *romans* —que mantienen la memoria de un pasado heroico y especialmente de la vida caballeresca— para poder volver a «reinterpretar» literariamente la ficción bretona, con la que anhelan identificarse gran parte de la alta sociedad y la burguesía catalana, que vivía bajo la influencia y la obsesión por esta literatura. Torroella debía estar familiarizado con estas representaciones decorativas y las utiliza de manera espontánea²⁰. Pero además, es un artificio literario importante que, concretamente en la *Mort Artu*, había jugado un papel decisivo en el desenlace de la historia. Gracias a las pinturas que Lanzarote mandó hacer en las paredes del castillo de Morgana sobre sus amores con la reina Ginebra²¹, el rey pudo tener conocimiento, en una visita al castillo de su hermana, de estos amores adúlteros. A partir de aquí se inician los odios y luchas que desencadenan la batalla y el trágico final.

Hay evidentemente otros muchos elementos que de forma discontinua son tomados del intertexto general del ciclo bretón, como el anillo mágico gracias al cual puede visualizar Torroella la estancia en la que se encuentra el rey Arturo, el hecho de que este rey sea alimentado anualmente por el Santo Graal con el maná del cielo; e incluso en

²⁰ Señala P. Bohigas, «La matèria...», art cit., p. 287, como «En Cataluña, los héroes de las novelas bretonas eran representados en las tapicerías, las pinturas murales y diversos objetos decorativos; son citados en las obras literarias de igual manera que los héroes antiguos, los héroes bíblicos, los de las canciones de gesta y del ciclo de las cruzadas. Que esto hubiese ocurrido en la corte o en los medios aristocráticos no tendría nada de sorprendente», señalando además que la fama de estos personajes llegó también a ambientes más extensos y populares.

²¹ En el *Libre de Lancelot* (3.ª parte de la *Vulgata*) el héroe se encuentra bajo el poder de Morgana y manda que se realicen estas pinturas.

la forma, con la adopción del francés como lengua cuando habla el rey, Morgana y hasta la serpiente.

Se dan, pues, distintas categorías de intertextos, que entran en diferentes niveles de su obra en una especie de simbiosis significativa. *La Faula* adopta los esquemas básicos de generación textual, tomando recursos, temas, motivos de la tradición bretona e introduciéndolos en un decorado nuevo. Se trata de volver a «representar» la tradición en pro de la credibilidad. Sigue manteniendo la fachada post-artúrica construida a base de componentes fabulosos y folclóricos, pero conservando siempre detrás el mundo caballeresco y cortés que autores y lectores aceptaban como el modelo ideal de la existencia y las conductas humanas, en definitiva una ética de carácter caballeresco y aristocrático. Por tanto, partir de ellas y proponerlas como modelo a seguir era labor que confluía en un mismo punto. La estructura alegórica empleada permitía una interpretación exacta y lógica del mensaje a transmitir, convirtiéndose, pues, en un buen instrumento didáctico y de explicación ideológica. Había que mantener este ideal y avivar la esperanza en el rey Arturo para restaurar la auténtica moral caballeresca.